Santiago Rueda Fajardo
sruedaf@unal.edu.co

RUEDA, SANTIAGO, *La mala hora. La fotografía campesina en Colombia en los años setenta*, Ensayos. Historia y teoría del arte. Bogotá D. C., 2008, Universidad Nacional de Colombia, núm. 15, 12 fotos, pp.??.

RESUMEN

Durante los años setenta se produce una gran variedad de testimonios fotográficos de contenido social producto de un entorno volátil caracterizado por las reivindicaciones sociales principalmente estudiantiles y campesinas, influidas por causas tan diferentes como la internacionalización económica, el desarrollo de la educación superior, la revolución cubana y la guerra del Vietnam.

La imagen del campesino, recurrente en la fotografía colombiana desde inicios del siglo XX, toma un renovado impulso en este periodo. Este ensayo traza una genealogía biográfica e iconográfica del desarrollo de la fotografía campesina a través de un somero análisis de los trabajos de Luis Benito Ramos, Nereo López, Abdú Eljaiek, Efraín García y Jorge Mario Múnera.

PALABRAS CLAVE

Santiago Rueda Fajardo, fotografía social, Colombia, modernidad, años setenta.

TITLE

In Evil Hour. Peasant Photography in Colombia in the Seventies.

ABSTRACT

Documentary and social photography grows in Colombia during the 70s due to the violent social development that the country suffered. Influenced by the Cuban revolution, the Vietnam war, the economic growth and the development of education, students and peasants leads the struggles for a social change. During the 70s the peasant, an icon of Colombian photography since the early XX Century, is re taken. This essay traces a brief genealogy of this subject, analyzing the works of Luis Benito Ramos, Nereo López, Abdú Eljaiek, Efraín Garcia and Jorge Mario Múnera.

KEY WORDS

Santiago Rueda Fajardo, Social Photography, Colombia, Modernity, Seventies.

Afiliación institucional

Profesor
Instituto de Ivestigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Historiador de arte y fotografía. Ganador de los premios de Historia, Teoría y Crítica de Arte en Colombia del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (2004), Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes (2006) y Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2008).

Recibido Septiembre 9 de 2008
Aceptado Octubre 30 de 2008

La mala hora. La fotografía campesina en Colombia en los años setenta

Santiago Rueda Fajardo
Historiador y crítico de arte

"O Povo é o mito da burguesia"[1]
GLAUBER ROCHA

Los años setenta significan hoy un posible fin de la modernidad y/o el inicio del postmodernismo. El crudo ambiente político del periodo, caracterizado por la guerra del Vietnam, los conflictos de Oriente Medio, la crisis del petróleo y el advenimiento de los problemas ecológicos, contribuye a la experimentación de un entorno ideológico y social volátil y polémico, experimentado en casi todos los países del orbe.

En Colombia, los años setenta significan la industrialización de las ciudades principales, el crecimiento del sector universitario y el desarrollo de los medios de comunicación, que modernizan la sociedad colombiana y propician el crecimiento de nuevas áreas de desarrollo material e intelectual, entre las que cabe la fotografía[2].

Los años setenta, como en los demás países del continente, son un periodo de activas luchas sociales, llevadas a cabo desde la legalidad y la ilegalidad. Las organizaciones cam-

---

1 GLAUBER ROCHA. *Eztetyka da Fome*. "Revolução do Cinema Novo". Río de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

2 JORGE ORLANDO MELO. "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el caso colombiano". En: http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-m2/melo/modernidad.htm.

pesinas y obreras, las guerrillas rurales y urbanas, los movimientos estudiantiles, sacuden las estructuras sociales de la nación.

El crecimiento de la industria cultural y del entretenimiento, el interés naciente en los medios de comunicación, la aceptación definitiva de la fotografía como medio artístico, la aparición del nuevo periodismo, el éxito y el prestigio de la labor humanitaria y pacifista de los reporteros que cubrieron el conflicto de Vietnam, contribuyen, en conjunto, para que la fotografía alcance nuevas cotas de aceptación y sensibilización, convirtiéndose en uno de los más promovidos productos visuales de la época.

En este periodo la imagen de denuncia se utilizó con encono y, en ocasiones, con virulencia. Artistas, fotógrafos, cineastas, acompañaron un proceso de descontento civil y toma de conciencia de unas dimensiones desconocidas hasta entonces[3].

Junto a las imágenes de la miseria urbana, la fotografía de campesinos es uno de los temas dominantes de la década. Es, además, el gran tema de la fotografía colombiana contemporánea, que ha tenido exponentes de talla mayor como Luis B. Ramos, Leo Matiz, Nereo López y Jorge Mario Múnera. En los años setenta prácticamente no existió ningún fotógrafo, exceptuando a los fotógrafos-artistas como Camilo Lleras, Jaime Ardila, Jorge Ortiz y Miguel Ángel Rojas, que se resistiera al tema. Eduardo Bastidas, Carlos Caicedo[4], Luis Fernando Calderón, Abdú Eljaiek, Ramón Giovanni[5], Jorge Mario Múnera[6], Álvaro Hurtado, Viki Ospina, León Ruiz, Fabio Serrano[7], Jorge Silva, Fernando Urbina[8], Sergio Trujillo Dávila[9], Joaquín Villegas, son algunos de los nombres que cayeron en la tentación de ensayarse en la realización de fotografías en los pueblos y los campos colombianos destacando, con sensibilidad, los méritos, el valor y la trascendencia de los trabajadores de la tierra[10].

---

3 El mejor volumen sobre la fotografía en este periodo es: MARCOS RODA, ROBERTO RUBIANO. *Fotografía colombiana contemporánea*. Bogotá, Taller La Huella, 1978.

4 *Carlos Caicedo*, catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976.

5 Véase “Colombia, la nueva generación: Ramón Giovanni”, en: *Fotografía contemporánea*, No. 3, marzo-abril 1980, pp. 62-69.

6 Véase HERNÁN DÍAZ. “Monografías. Jorge Múnera”, en: *Fotografía contemporánea*, No.3, marzo-abril 1980. pp. 20-25.

7 Véase “Capturando el color. Fabio Serrano”, en: *Fotografía contemporánea*, No. 4, mayo-junio 1980, pp. 50-55.

8 “Un hombre camuflado en los mitos”, en: *Carta universitaria*, No. 2, Unimedios, Universidad Nacional, noviembre-diciembre de 2004. En: http://www.cartauniversitaria.unal.edu.co/ediciones/02/06.htm. Consultado en junio de 2005.

9 “Monografías, Sergio Trujillo Dávila”, en: *Fotografía contemporánea*, No. 2, diciembre de 1979 - enero de 1980, pp. 30-37.

10 Véase también *Gaceta de Colcultura*, vol. IV, No. 31/32, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981.



▲ INOCENCIA Y PUDOR. Alfonso Ángel, fotografía en blanco y negro, c. 1970.
▼ VUELTA A COLOMBIA. Carlos Caicedo, fotografía en blanco y negro, c. 1960.





▲ RETRATOS DE CUERPO ENTERO. Leon Ruiz. Fotografía en blanco y negro. c. 1980.

La fotografía de campesinos se convirtió en un lugar común en la década de 1970 debido a los giros políticos y sociales que volvieron permeables los discursos reivindicatorios. El impulso dado en el decenio anterior a la reforma agraria y el éxito de organizaciones como las Asociaciones de Usuarios Campesinos (Anuc), que en diciembre de 1971 había organizado 980.306 campesinos, la cifra más alta en la historia de participación y organización campesina en Colombia. Las migraciones masivas hacia los centros urbanos, fueron, quizá, el fenómeno demográfico más importante de la década. Recordemos que en esta década se acaba de cumplir la inversión demográfica del llamado 70-30. Es decir, en 30 años, a partir del asesinato del líder populista Jorge Eliécer Gaitán, el país pasó a invertir la distribución de su población de un 70% rural y un 30% urbano que se daba en la década de 1940, a un 70% urbano y un 30% rural en la de 1970[11].

La nostalgia por el mundo rural que experimentaran personalmente tantos fotógrafos, criados total o parcialmente en el campo y en los pueblos, con el gusto por lo pintoresco, la oportunidad de sacar una bonita foto, de encontrar una imagen inusual para el público de las ciudades pueden contarse como factores importantes a la hora de evaluar este tipo de fotografías.

---

11 "Es decir que, en cinco décadas, la relación demográfica dio un vuelco total. Este proceso no iba acompañado de una industrialización que pudiera justificar esa marcha a los centros urbanos, por lo que puede deducirse que estos cambios demográficos se forzaban mediante la violencia y tenían un propósito político". MABEL GONZÁLEZ BUSTELO. "Desterrados: Desplazamiento forzado en Colombia", *Médicos sin Fronteras* (ed.), diciembre de 2001. En: http://www.derechos.org/nizkor/colombia/doc/desplazmsf.html. Consultado en junio de 2005.

Naturalmente se extraña que este ensayo se dedique en exclusividad a la fotografía campesina y que no se extienda a la fotografía de los trabajadores, obreros o mineros. Pero debido a que Colombia careció de un proceso de industrialización significativo, no se puede realmente encontrar material suficiente y de relevancia cultural que permita comprender a cabalidad los modos de ver, representar, interpretar y reflexionar sobre la vida de los trabajadores industriales en el país de una manera tan completa como puede hacerse con la fotografía rural.

Podríamos realizar una breve genealogía del surgimiento de la imagen del campesino en la fotografía colombiana de los años setenta a través de los grandes cultores del género: Luis B. Ramos, Leo Matiz, Nereo López y Abdú Eljaiek.

Luis Benito Ramos, integrante del grupo Bachué, es el único fotógrafo de su generación que logra transferir el credo nacional-indigenista artístico a la fotografía[12]. Durante los más de veinte años que estuvo activo –entre 1934 y 1955– desarrolló un meditado homenaje al mundo del campesino colombiano, formal y técnicamente impecable, siendo autor de un cuerpo de trabajo sólido, meditado y medido en sus ambiciones[13]. Sus retratos –el género del retrato es su especialidad casi exclusiva– recuerdan la grave solemnidad y la inocencia escenificada propias de la pintura religiosa[14]. Sus retratados parecen desfilar en una ininterrumpida procesión de las que Ramos es el coreógrafo. Etnogra-fotográfico, real-socialista, Ramos prestidigita en su pensamiento y en sus imágenes la futura teología de la liberación y el papel de la fe religiosa revolucionaria[15]. En su obra pueden percibirse ecos de trabajos tanto del muralismo mexicano como de los fotógrafos norteamericanos de la FSA –Farm Security Administration–. Esta curiosa mixtura de influencias meso-norteamericanas no debe sorprender si tenemos en cuenta a los fotógrafos estadounidenses trabajaron por cierto periodo en México: Paul Strand, por ejemplo, sería director de la sección de fotografía y

---

12 Según Medina el grueso de la producción de Ramos salió en *Cromos* entre febrero de 1935 y octubre de 1938, es decir, durante algo más de tres años y medio. ÁLVARO MEDINA. “Los fotógrafos de la nueva estética”, en: *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá, Colcultura, 1995.

13 Véanse los textos de Germán Arciniegas, Álvaro Medina y Martha Segura, en: *40 fotos de Luis B. Ramos, 1899-1955*. Catálogo. Bogotá, Planetario Distrital, mayo de 1988.

14 Tal vez una de las mejores descripciones del trabajo del fotógrafo y sus aportes, es la que ha dado Eduardo Serrano: “Recorrió iglesias, mercados y talleres registrando, casi de manera subrepticia, aquellos personajes, tareas y actividades religiosas o recreativas que consideraba peculiares del pueblo colombiano. Y sacándole partido a artesanías, ruanas y sombreros, cuidándose de incluir las herramientas de uno u otro oficio y de enfatizar especiales relaciones (…) El ángulo invariablemente bajo (casi en el suelo algunas veces como en la fotografía del zapatero) es un recurso afortunado en sus imágenes, que confiere importancia a sus humildes caracteres, y que le permite con frecuencia un sugestivo uso del cielo como fondo”. EDUARDO SERRANO. *Historia de la fotografía en Colombia*. Villegas Editores, en: http://www.villegaseditores.com/loslibros/8489204012/cap2.html. Consultado en marzo de 2005.

15 SERRANO. *Ibid.*









Abdu Eljaiek. Villa de Leyva, c.1967-70



▲ INDÍGENA DE LA GUAJIRA EN RIOHACHA.
Nereo López. Fotografía en blanco y negro. 1960.

cinema del Ministerio de Educación mexicano, en 1933, mientras que Edward Weston, por su parte, visitaría prolongadamente el país junto a Tina Modotti desde 1923.

Según Beatriz González la obra de Ramos "comparte el empeño cultural de muchos de los grandes fotógrafos americanos como el peruano Martín Chambi (1891-1973) y el mexicano Manuel Álvarez Bravo"[16]. De hecho, podría establecerse un paralelo directo entre el trabajo de Ramos y Álvarez Bravo, fotógrafo de su misma generación y que llegó a desarrollar un estilo y una vocación narrativa increíblemente similar a la de Ramos, aunque ambos desarrollaron carreras separadas y en desconocimiento el uno del otro.

Álvarez Bravo contó con el impulso que le diera Tina Modotti, su maestra; trabajó junto a los muralistas, rodó con Sergei Eisenstein y su camarógrafo Edvard Tisse *Que viva México*, y entabló amistad con fotógrafos importantes como Berenice Kolko, Kati Horna,

---

16 BEATRIZ GONZÁLEZ. "Los riquísimos lechos subterráneos". *Luis B. Ramos. 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*. Catálogo de la exposición realizada en abril-junio de 1997.

Paul Strand y Henri Cartier-Bresson que le visitarían en México[17]. Poseía una educación formidable que contrasta con la carrera en solitario de Ramos, que si bien se formó en el fin de la efervescencia parisina entre 1928 y 1934, no tuvo la oportunidad de tener tan importantes interlocutores. Sin embargo, su trabajo alcanza los mismos niveles de calidad del de Álvarez y se resiente tan solo por su temprana muerte.

El amor común por el arte moderno, libertario, casi revolucionario, unido a la búsqueda de las raíces indígenas sumergidas y las expresiones populares represadas, es la clave que permite descifrar la similitud entre el trabajo de ambos fotógrafos, como lo es la influencia de Eugene Atget, cuyo trabajo, publicado en las revistas, libros y manuales de fotografía europea, sirvió de educación a los fotógrafos latinoamericanos[18].

El reconocimiento actual de este singular fotógrafo, que sincronizó elegantemente con el espíritu internacional de su época, contrasta con el relativo olvido que por años padeció[19]. El fotógrafo, que falleció a una edad relativamente joven (a los 56 años), en 1955, nunca obtuvo mayores reconocimientos en vida, y en la actividad a la que se dedicó con más ahínco, la pintura, no obtuvo mayor eco[20].

Leo Matiz es el fotógrafo colombiano de mayor reconocimiento internacional[21], aunque, en ocasiones, se le reconoce como fotógrafo mexicano. Matiz, que recibió clases de pintura de Luis B. Ramos, es uno de los pilares de la fotografía contemporánea en Colombia[22]. Al-

---

17 Sobre Álvarez Bravo véase ADRIANA MALVIDO. "Don Manuel, niño centenario", en: *Cuartoscuro*, No. 53, marzo-abril de 2001. En: http://www.cuartoscuro.com/53/art1.html. Consultado en marzo de 2005.

18 Una tercera pista, que debe seguirse si queremos desenhebrar el hilo conductor que les une, es su amor común y confesado al cine, tan evidente en la elaboración de planos, encuadres, tomas, coreografías, gestualidades y recursos narrativos que componen el trabajo de ambos.

19 Álvaro Medina recuerda, por ejemplo, cómo su encentro con el trabajo del fotógrafo en los años setenta le representó una fuerte sorpresa, "un descubrimiento", pues la obra del fotógrafo estaba absolutamente relegada. Opiniones similares expresa González.

20 Aunque Ramos fue jurado de admisiones de varios Salones Nacionales, para ser precisos de los Salones II, V y VI, celebrados en 1941, 1944 y 1945, respectivamente.

21 Su amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo, los retratos que haría de esta última en su casa de Coyoacán, sus enfrentamientos con Siqueiros, su trabajo al lado de Gabriel Figueroa en los estudios Churubusco de Ciudad de México, sus retratos de Luis Buñuel, María Félix, Fidel Castro y Louis Armstrong, le han valido un lugar cada vez mas relevante en el panorama de la fotografía internacional. JUAN SIERRA. "Nuestro propio Matiz", en: *Boletín cultural y bibliográfico*, No. 34, vol. XXX, 1993, editado en 1995. En: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti3/bol34/matiz.htm. Consultado en abril de 2005.

22 Para conocer la personalidad de Matiz véase ENRIQUE CÓRDOBA. "Frida me evoca a Leo Matiz". Entrevista a Leo Matiz. En: http://www.geocities.com/lololo56/matiz.htm. Lunes, 13 de diciembre de 2004. Consultado en abril de 2005. Véase también LUIS GERMÁN SIERRA. "Las voces del estrafalario Leo", en: *Boletín cultural y bibliográfico*, No. 41, vol. XXXIII, 1996, editado en 1997. http://www.lablaa.org/blaavirtual/boleti1/bol41/bol1-m.htm. Consultado en febrero de 2005.



▲ BUEYES DE LA CAÑA DE AZUCAR INGENIO LA MANUELITA.
Hernán Díaz, fotografía en blanco y negro, 1961.

gunos fotógrafos como Nereo López, Abdú Eljaiek y Efraín García reconocen su admiración por Matiz y su deseo de emularlo y homenajearlo en algunos de sus trabajos[23]. Pertenece, con Álvarez Bravo y Nacho López, a la elite de generadores de arquetipos latinoamericanos que desarrollaron esa fotografía de cuidadoso encuadre y geométrica composición, de fino revelado y cuidadoso copiado. El particular rigor a ese canon estilístico y la elaboración de un tipo específico de testimonio que Matiz, Álvarez Bravo y López seguirán durante todas sus carreras es notable y, en ocasiones, al comparar el trabajo de uno y de otro, se puede llegar a la paradójica situación de no saber a quién pertenece cada imagen, dadas las enormes similitudes. El 8 de agosto de 1951, el crítico de arte Casimiro Eiger, en una de las emisiones radiales de su programa en la Radiodifusora Nacional, comentó la obra de Leo Matiz y sintetizó su trabajo en cuatro elementos estilísticos: "La eliminación casi completa

---

23 En Bogotá, Matiz es una celebridad como lo recuerda el mismo Botero: "Leo era para esa época como una vedette en Colombia, alguien equiparable al pintor Diego Rivera en México. Era un personaje muy consciente de su rol de vedette y expresaba cosas extravagantes que para un artista joven, como yo, resultaban muy próximas a las actitudes de un Salvador Dalí. Era imposible no sentirse subyugado y seducido con la leyenda de escándalos que Leo Matiz había tenido en México con el pintor David Alfaro Siqueiros". MIGUEL ÁNGEL FLÓREZ GÓNGORA. "Botero en la galería de Leo Matiz", en: *El Espectador*, Bogotá, 30 de marzo de 2003. En: http://www.elespectador.com/2003/20030330/vida_estilos/nota1.htm. Consultado en abril de 2005.

del detalle enojoso, del motivo incidental, [pues] Matiz no reproduce objetos, sino formas; [el] rechazo a las conquistas técnicas de la fotografía que lo apartan del puro documento; [la] monumentalización de las formas; [y el] carácter psicológico de sus retratos"[24]. Bien describe Eiger el trabajo del fotógrafo y su estilo que, como podremos ver más adelante, seguirá siendo aplicado por fotógrafos posteriores, especialmente por los que vuelven al documento social como tema en la década de los años setenta.

Vidas secas

En los años sesenta, junto al desarrollo económico del país, toman forma la crítica de arte, los museos de arte moderno y las galerías. Nereo López, Hernán Díaz y Abdú Eljaiek surgen como los primeros fotógrafos independientes del país. Los tres serán fotógrafos editoriales, los primeros en publicar libros como autores y en realizar exposiciones individuales.

López realizaría reportajes para diferentes medios impresos, como la revista brasileña *O Cruzeiro* y la colombiana *Cromos*. Formado bajo la influencia de los grandes reporteros gráficos que trabajaran para la FSA (Farm Security Association) y *Time/Life*, López compartió su vida con escritores del llamado Grupo de Barranquilla[25], como Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, quienes, a su vez, son reconocidos deudores de la obra de los escritores norteamericanos contemporáneos –y en algunas ocasiones colaboradores– de los fotógrafos de la FSA: Steinbeck, Dos Passos, Faulkner, Caldwell. López hibridó la influencia de Leo Matiz y la fotografía mexicana con el estilo de los grandes humanistas de la reportería mundial, y estas influencias son las que aún hoy en día caracterizan a la fotografía colombiana[26].

Abdú Eljaiek, desde muy joven, logró acercarse a personajes importantes de la vida nacional, por lo cual realizó unas placas notables de artistas y escritores colombianos, entre los que se destacan sus retratos del escritor Eduardo Caballero, el director de orquesta Olav Roots, el poeta León de Greiff y el párroco Camilo Torres, a quien retrató meses antes de su muerte. Su cercanía y amistad con los intelectuales es la que le permitirá la realización de varios proyectos comunes que verán resultado en libros como *Yo, el Alcalde* (1972), con Eduardo Caballero, y *Los intocables*[27] (1975), junto a Fausto Panesso. Eljaiek realizará su

---

24 CASIMIRO EIGER. *Crónicas de arte colombiano*. Bogotá, Banco de la República, 1995, pp. 224-225.

25 Sobre este grupo véase HERIBERTO FIORILLO. *La Cueva. Crónica del Grupo de Barranquilla.* Bogotá, Planeta, 2002.

26 Sobre el trabajo de Nereo visto por uno de los protagonistas del americanismo de los años cuarenta véase GERMÁN ARCINIEGAS. Prólogo, *Herederos del mañana.* Bogotá, Círculo de Lectores, 1979, p. 5.

27 FAUSTO PANESSO. *Los intocables*. Bogotá, Ediciones Alcaraván, 1975.

primera colaboración con el escritor Eduardo Caballero Calderón en 1970 en el libro *Yo, el alcalde*[28].

El tema dominante de Caballero Calderón es el mundo del campesino colombiano. Sus novelas más importantes, *El Cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954) retratan a cabalidad el periodo de "la violencia"[29]. En 1970 el escritor se encontraba trabajando en *Yo, el alcalde. Soñar un pueblo para después gobernarlo*[30], sus memorias como alcalde de Tipacoque, el pueblo que él mismo fundara cediendo tierras y bautizándolo con el mismo nombre de la hacienda de su familia. A Tipacoque el escritor ya había dedicado dos de sus tempranas obras, *Tipacoque* y *Diario de Tipacoque*, esta última acompañada con fotografías de Luis B. Ramos, quien había pertenecido a su círculo en los años cuarenta[31].

Eljaiek se entera del proyecto y propone al escritor realizar un obra conjunto: "Cuando vi las fotos de Luis B. en el libro de Caballero me emocioné mucho. Estaba haciendo el libro y le dije 'Le hago unas fotografías'. Me contestó '¡No tengo plata para eso!' (risas). Le dije 'Págueme con comida y yo le hago las fotos, porque quiero ver si logro algo parecido a lo que hizo Luis B. Ramos' pues los personajes de las fotografías de Ramos eran los mismos de las novelas de Caballero"[32].

El registro del mundo campesino le permitía realizar el doble propósito de "ilustrar" el trabajo de Caballero Calderón y, por otra parte, como era su intención principal, el de abordar un tema tratado con maestría por Ramos y Matiz, intentando realizar algo diferente a lo que hicieran sus predecesores[33].

---

28 Caballero Calderón no era una persona fácil. Una anécdota muy diciente de su carácter la da el periodista Fernando Garavito, quien trataba de entrevistarle: "–Don Eduardo –le digo–, tengo que escribir una página sobre usted, sobre su vida. –Llame mañana. Llamo mañana. –Don Eduardo, ¿podría recibirme? –No estoy. Y me cuelga el teléfono". FERNANDO GARAVITO. "País soñado", en: *País que duele*. En: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-p2/paisqueduele/indice.htm. Publicado originalmente en *Cifras y Letras*, No. 22, junio de 1988. Consultado en febrero de 2005.

29 Según Gustavo Cobo "El escenario habitual de las novelas de Caballero Calderón es el departamento de Boyacá y sus prolongaciones hacia los llanos orientales. En ellas, se nos ofrece la imagen de un mundo cruel y primitivo, fanatizado hasta el extremo en sus opciones políticas o religiosas. Un mundo campesino, de relaciones todavía feudales entre los señores y los siervos. De grandes latifundios y pequeñas parcelas de tierra donde la miseria y el analfabetismo no causan menos daño que la naturaleza. Un mundo injusto y bárbaro que refuerza el carácter trágico, pesimista y amargo, de toda la narrativa de Caballero Calderón". JUAN GUSTAVO COBO BORDA. "La narrativa colombiana después de García Márquez. Visión a vuelo de pájaro", en: *Boletín cultural y bibliográfico*, No. 14, vol. XXV, 1988. En: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol14/garcia1.htm. Consultado en febrero de 2005.

30 EDUARDO CABALLERO CALDERÓN. *Yo, el alcalde*. Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1971.

31 EDUARDO CABALLERO CALDERÓN. *Diario de Tipacoque*. Bogotá, Editorial A.B.C., 1950.

32 En entrevista con el autor, enero de 2005.

33 "En el tema del campesino lo que me influenció fue el trabajo de Leo Matiz, quien a su vez fue discípulo de Luis B Ramos. Mi fotografía es diferente a la de Leo y a la de Luis B., lo cual

Yo, el alcalde. Soñar un pueblo para después gobernarlo, publicado por las Ediciones Banco de la República, en Bogotá, en 1971[34], contiene 18 imágenes que registran la casa de Tipacoque, las obras públicas emprendidas por Caballero y tres retratos de los campesinos que se encuentran descritos en las 305 páginas del libro. Eljaiek venía trabajando el tema del campesinado boyacense desde 1967, con el registro de personajes y escenarios del pueblo de Villa de Leyva, localidad que escudriñará por los siguientes treinta años[35]. El retrato de las gentes y la arquitectura de la Villa ocupan un espacio significativo dentro de su obra y se ha dado a conocer recientemente gracias al catálogo que le dedicara Fotomuseo[36].

A diferencia de las casi metafísicas imágenes de Ramos y de las ornamentales placas de Matiz, las imágenes de Eljaiek destacan precisamente por su dureza, por su sequedad. Sin la curiosidad casi maternal de Nereo López y sin utilizar a sus retratados para ilustrar el aspecto trágico, pesimista y amargo del campesinado presente en la narrativa de Caballero Calderón, Eljaiek realiza retratos neutros que no son documento etnográfico ni obra de denuncia política, si no simplemente retratos. En términos estrictamente compositivos es muy poco lo que difiere en las imágenes de los tres fotógrafos a la hora de abordar el retrato campesino. En Eljaiek encontramos siempre la toma frontal, el retrato de medio cuerpo, en el que no se busca el arquetípico y heroizante contrapicado, ni los detalles en manos o pies del campesino que ilustren las asperezas de sus rutinas. Al trabajar con cámaras de 35 mm, técnicamente inferiores a las de 6x6 que introduciría en el país Ramos y que utilizara Matiz, Eljaiek se enfrenta a restricciones y limitaciones que utilizará en su provecho, pues, aunque sus imágenes carezcan de la riqueza tonal y el brillo casi esmaltado que logran en sus placas Ramos y Matiz, ganarán en una simplicidad que unifica tema y tratamiento: "A diferencia de Luis B. Ramos y de Leo Matiz, yo trabajo con el diafragma muy abierto, para tener las cosas quietas. Esta foto seguramente fue tomada con un diafragma 5/6. Todo el fondo se desenfoca y se centra la atención en lo que esa mujer está haciendo, mirando unas alpargatas. Usted se concentra en la figura y nadie va a mirar detalles. No hay forma de hacerlo, no se va a ver sino esto, que es lo que quiero señalar. La mayoría de las imágenes de Villa de Leiva las hice con teleobjetivo y película Tri X y una cámara Canon Reflex, de la

---

no era difícil porque yo ya conocía el trabajo de ambos. Pero quise hacer algo parecido, a mi manera". Entrevista, *Ibid*.

34 Y reeditado por la Editorial Oveja Negra, Colección Narrativa, en 1990.

35 Villa de Leiva es un antiguo pueblo colonial en el valle de Saquencipá y aunque inicialmente fuera de cierta importancia, se arruinó a finales del siglo XVII debido al mal uso de la tierra, manteniéndose relativamente congelada en el tiempo, protegida de las transformaciones que sufrirían ciudades como Tunja, Bogotá o Cartagena. Esto permitió que sus pobladores se mantuvieran alejados de procesos de transformación económica y de mestizaje étnico y cultural, conservando un modo de vida pre-moderno similar al de las ya mencionadas novelas de Caballero.

36 GILMA SUÁREZ (org.) *Abdú Eljaiek*. Catálogo de la exposición. Bogotá, Fotomuseo, 2000.

cual se decía que era para aficionados. También fui de los primeros en utilizar cámaras con exposímetro incorporado, del cual también se decía que era para aficionados"[37].

Esta doble focalización, perceptiva y temática, y esta "brutalización" formal, son evidentes forcejeos del fotógrafo con sus predecesores, parte esencial de ese intento de "hacer lo mismo pero diferente".

"Me gusta pensar en la fotografía como un acto de respeto en dos formas. Respeto por el medio, dejándole hacer lo que mejor hace, describir. Y respeto por el tema, describiéndolo como es. Un fotógrafo debe responsabilizarse de ambos"[38]. Esta frase del street photographer norteamericano Garry Winogrand, bien describe la búsqueda estética de Eljaiek.

Tal vez no sean estas las mejores fotografías de Eljaiek, pero hay que reconocer que el fotógrafo logra en los diferentes registros una consistencia y uniformidad meritorias, utilizando el mismo tratamiento para los diferentes retratos que, desde 1967 hasta 1997, realiza en esta localidad[39]. Estos personajes parecen directamente extraídos de los cuadros costumbristas y de las ilustraciones de viajeros y cronistas que 100 o 200 años antes hacían sus apuntes en los mismos pueblos y en las mismas plazas.

Si utilizamos las influencias cinematográficas como plataforma de análisis y comparación entre Ramos y Eljaiek, teniendo en cuenta el amor del primero por este arte, –que le llevaba incluso a exasperarse con sus contemporáneos de la provinciana Bogotá–, y la experiencia en este campo del segundo, encontramos una serie de correspondencias que enriquecen el trabajo de ambos. Si tenemos en cuenta que el cine es un arte que fusiona y reúne a la literatura, la fotografía, la música y las artes dramáticas, no debe extrañarnos el que busquemos en la obra de un fotógrafo filiaciones cinematográficas. El trabajo de Ramos está permeado del cine ruso de vanguardia, del que toma prestados elementos evidentes como el cuidadoso enfoque, los contrapicados, el dramatismo, el heroísmo social, la gravedad y clasicismo. El trabajo de Eljaiek, en su desnudez, en su neutralidad, en su afán de seca verdad, obedece a ciertos principios estéticos y narrativos que reconocemos en la fuente común de las vanguardias soviéticas, pero que tributan cercanamente en otro cauce, el del neorrealismo italiano. Eljaiek reconoce esta influencia y de hecho su trabajo comparte ese interés por contar las historias de las familias humildes, la preferencia por los escenarios y gentes naturales, el

---

37 En entrevista al autor. *Ibid.*

38 "I like to think of photographing as a two-way act of respect. Respect for the medium, by letting it do what it does best, describe. And respect for the subject, by describing as it is. A photograph must be responsible to both". Garry Winogrand. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Garry_Winogrand. Consultado en febrero de 2005.

39 Sobre la personalidad del fotógrafo véase CLAUDIA CUELLO. "Abdú Eljaiek. En blanco y negro", en: *El Heraldo*. Barranquilla, sábado 9 de diciembre de 2000. Edición digital 805. http://www.elheraldo.com.co/revistas/gente/00-12-09/noti6.htm. Consultado en enero de 2005.



▲ CIEN AÑOS DE SOLEDAD.
Egar. Fotografía en blanco y negro, c. 1960.



▲ SIEMPRE FIEL.
Egar. Fotografía en blanco y negro, c. 1960.

desprecio por lo retórico y el espectáculo, y esa búsqueda de "un acercamiento y la reflexión hacia un presente, hacia el hombre común, hacia el mundo que nos rodea"[40].

Su obra, tan escueta, espontánea y humanista hace la misma pregunta que hace el director del *Ladrón de bicicletas*, De Sica: "¿Por qué nosotros, los cineastas, deberíamos lanzarnos a buscar aventuras extraordinarias, cuando la vida cotidiana nos ofrece sucesos y acontecimientos llenos de interés que provocan angustia de verdad a quienes los padecen?"[41]

Un equivalente a lo que Eljaiek desarrolla en Villa de Leyva pueda encontrarse más cerca, cultural y geográficamente, en la primera etapa del cinema novo brasileño, que nace y se desarrolla en la década de los sesenta y que también se encuentra basado directamente en el neorrealismo italiano. *Vidas secas* (1963), de Pereira Dos Santos, está basada en la novela del mismo nombre de 1938, de Graciliano Ramos. Estilísticamente combina las técnicas formales y el enfoque del neorrealismo para tratar el hambre y la explotación de los campesinos del nordeste brasileño. Pereira realiza un film basado en los principios neo reales, trabajando fuera de los estudios, incorporando como actores a la gente de los lugares y usando una técnica que por sus imperfecciones expresa y muestra de manera más convincente la realidad, o, al menos, la acerca a ese realismo nuevo. Como Eljaiek, el cineasta se apoya en el trabajo de un escritor de la generación anterior a la de él y propulsa sus ideas a una nueva dimensión, sin desviar sus presupuestos formales e ideológicos. Hay que reconocer en *Vidas secas* el papel jugado por Luis Carlos Barreto, "el fotógrafo y artista de la cámara, ha creado para el cine brasileño cierta luz que es peculiar del film del Cinema Novo que

---

40 PABLO ABRAHAM. "Neorrealismo Italiano: Renacimiento Postbélico". En: http://www.analitica.com/archivo/vam1997.10/artes/artesvi.htm. Consultado en febrero de 2005.

41 Citado en *Historia universal del cine*. Madrid, Editorial Planeta, 1982, vol. VI, pp. 234-235.

se puede observar en este film, la sequedad o resequedad y lo cruel del sertón son vistos a través del uso de la luz”[42].

Sin saberlo, Eljaiek desarrolló en el valle de Villa de Leyva un escenario similar al del sertón fotografiado por Barreto. Más allá de la simple coincidencia es importante señalar la “transferencia generacional” que tanto el cinema novo como Eljaiek –entre tantos otros, claro está–, harán de la herencia que les dejara la generación de primera mitad del siglo. En el caso del cinema novo, en la reapropiación de la obra de Ramos, Di Cavalcanti, de Andrade y Villa Lobos. En la reinterpretación del trabajo de Ramos que Eljaiek hace, está implícita, también, la reevaluación de los artistas indigenistas como Rómulo Rozo, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Sergio Trujillo Magnenat, Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín.

En ambos casos de lo que se trata es de recuperar el trabajo de artistas, pensadores y escritores que buscaban la América esencial a través de la investigación sobre sus raíces, el mestizaje, los contrastes de culturas y el sincretismo religioso y musical[43].

Otras obras deben verse también como parte del modelo arborescente de la fotografía rural colombiana, pues sobre *Raíces de piedra,* el largometraje de José María Arzuaga[44], también se sustenta la imagen del campesino en el discurso cultural de los años de la década de 1970. Las fotografías de Eljaiek y la obra cinematográfica *Chircales*[45] de Rodríguez y Silva, ensancharon y diversificaron el amplio registro visual que los grandes fotógrafos colombianos han hecho de su pueblo, y propiciaron, en buena parte, el éxito de este tipo de imágenes.

Egar

Debido a la calidad de su trabajo y a su dedicación exclusiva al género, este ensayo concluye con la figura de Efraín García, Egar. Este fotógrafo trabajó en la década de 1960 para el Incora, entidad estatal encargada de llevar a cabo la aún no realizada Reforma Agraria,

---

[42] AÍDA TOLEDO. “Cien veces una”. Sección de Español de la Universidad de Alabama, No. 32. En: http://bama.ua.edu/~atoledo/treintaiuno.html. Consultado en febrero de 2005.

[43] El neorrealismo germinó en Colombia, de manera limitada en las películas de José María Arzuaga y Julio Luzardo. Raíces de piedra, de Arzuaga, es una historia en los chircales –fábricas de ladrillos– de Bogotá. *Pasado meridiano* (1965-1967) testimonia las desventuras de las clases menos favorecidas. Luzardo haría *Tiempo de sequía*, *La sarda*, que con *El zorrero*, de Alberto Mejía, forman el largometraje *Tres cuentos colombianos*; posteriormente, realizará su producción más importante, *El río de las tumbas* (1964).

[44] DIEGO ROJAS ROMERO. “José María Arzuaga, Biografía”, publicado por el Círculo de Lectores. En: http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-b/biogcircu/arzujose.htm. Consultado en mayo de 2005.

[45] HUGO CHAPARRO VALDERRAMA. “Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva)”, en: *Credencial Historia*, No.112, Bogotá. abril 1999. En: http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/112chircales.htm. Consultado en mayo de 2005.

con el cual realizó un extenso registro de la vida campesina en todo el país, cubrió la vida de las comunidades afrodescendientes del litoral caribe, del campesinado mestizo del altiplano cundiboyacense, de los colonos del piedemonte amazónico y de las comunidades indígenas del Caquetá, Nariño y el Pacífico colombiano, entre otras. A pesar de que las fotografías de Egar fueron realizadas en su mayoría en la década de 1960, es solo en el decenio siguiente, cuando los discursos reivindicativos florecen en todas las áreas de la cultura y el arte, que su trabajo es reconocido.

Su registro campesino, que mostrara las dificultades de este grupo social en todo el país, se sintoniza con las nuevas ideas y las sensibilidades que surgen en los años setenta, empezando a ganar una relevancia y visibilidad, amplificada por las diferentes manifestaciones de inconformismo y protesta (sociales, culturales, políticas, económicas y artísticas) que, como hemos visto, caracterizan la séptima década del siglo. Egar vio proyectado su trabajo por la Reforma Agraria, en las dimensiones en las que ésta se llevó a cabo en la década de los años sesenta y que pretendía hacer un reparto más equitativo de la tierra, con base en la teoría de que los pequeños propietarios podrían ser más productivos que los grandes hacendados, según los resultados de las investigaciones realizadas por la Organización de Alimentos y Agricultura (Food and Agriculture Organization, FAO) de las Naciones Unidas[46].

Durante la administración de Carlos Lleras Restrepo, entre 1966 y 1970, se dio un amplio y hasta entonces desconocido apoyo a organizaciones como la Asociaciones de Usuarios Campesinos (Anuc)[47]. Sin embargo, el temor de los grandes y medianos propietarios a la reforma agraria[48] y a tener que dividir sus tierras con quienes las habían trabajado, dio

---

46 Según Salomón Kalmanovitz, "la coyuntura internacional de los años 60 hace aún más apremiante el reformismo agrario. Tanto la administración Kennedy como las clases dominantes nacionales, comprenden que la revolución cubana muestra con claridad que los problemas del campesinado y los que acarrea la dominación imperialista pueden ser resueltos con la instauración del socialismo. Los planes de ayuda norteamericanos adquieren un cariz reformista y la Alianza para el Progreso emerge como alternativa de la vía cubana que de todas maneras ha electrizado al continente, sobre todo a la juventud, y lo seguirá haciendo en los años que siguen. El programa bipartidista de reforma agraria, acordado en 1957, dentro de los pactos que dan cuerpo al Frente Nacional, recibe gran apoyo norteamericano. Esta confluencia de hechos e intereses nacionales e internacionales hará de Colombia la vitrina de la alianza, pues tiene aprobado legislativamente su estatuto de reforma agraria en 1961, un año después de la conferencia de Punta del Este, la cual traza la estrategia reformista en el continente". SALOMÓN KALMANOVITZ. "El desarrollo histórico del campo colombiano". En: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol21/tierra.htm. Consultado en junio de 2005.

47 Lleras, miembro de la élite política colombiana, en Sincelejo, al inaugurar la primera Asociación Departamental de Usuarios Campesinos de Colombia, llegó incluso a afirmar que "no habrá reforma agraria si el campesinado, sus organizaciones y asociaciones de usuarios no la imponen. Sin la presión campesina organizada no habrá reforma agraria". APOLINAR DÍAZ-CALLEJAS. *Colombia y la reforma agraria, sus documentos fundamentales*. Cartagena, Universidad de Cartagena, 2002, p. 30.

48 Según Kalmanovitz "la reforma agraria colombiana hace bien poco por impulsar la vía democrática de desarrollo capitalista en el campo. La alianza de clases que diseña y aprueba la reforma

inicio a una expulsión masiva de campesinos que llegó a sumar más de 30.000 familias[49], finalmente la Reforma Agraria fue desarticulada por el gobierno de Misael Pastrana Borrero, quien dividió las asociaciones de usuarios campesinos y con el Pacto de Chicoral (entre diciembre de 1971 y enero de 1972) impuso una contrarreforma agraria continuada por su sucesor, Alfonso López Michelsen. La Reforma Agraria aún hoy no se ha podido realizar en Colombia, y sufre la misma oposición de los sectores tradicionales, terratenientes y hacendados, actualmente aliados de narcotraficantes y paramilitares[50].

En los pocos años que duró el intento de llevar a cabo la Reforma Agraria, Egar contó con la suerte y la responsabilidad de retratar plenamente las condiciones de vida del campesinado, con lo que, como él mismo afirma, llegó a "enamorarse de la causa", y logrando, en sus propias palabras, "mi obra cumbre".

Parte de las 30.000 fotografías que componen su archivo, aunque alcanzaron cierta visibilidad en la década de los setenta, son muy poco conocidas y recordadas. *Siempre fiel* es el título de una de sus más nobles gráficas. Tomada en Riohacha, la desértica capital de La Guajira, la imagen enseña a una joven mujer del pueblo nómada Wayuu, llenando su calabazo de agua en una llave en los predios del aeropuerto de la ciudad. A su sonrisa le hace eco la presencia y la expresión del delgado perro que le acompaña, el que aparentemente

---

excluye cualquier representación del campesinado. Tal bloque está compuesto por sectores modernos como financistas cafeteros, industriales y algunos sectores empresariales del campo. Se oponen a la reforma los representantes más recalcitrantes de la renta territorial, como son algunas fracciones del Partido Conservador (en particular Álvaro Gómez Hurtado, hijo del ex presidente Laureano Gómez) y la Anapo, todavía no conformada como movimiento que sigue a Rojas Pinilla y que se desarrollará ampliamente durante los años 60, pero que incluye este tipo de sectores". KALMANOVITZ. *Ibid.*

49 El Profesor John P. Powelson de la Universidad de Pittsburgh, quien en 1965 bajo invitación de Covey Oliver, el entonces embajador de los Estados Unidos en Colombia, ofreció una conferencia sobre la necesidad de realizar la reforma agraria en Colombia, en un evento organizado por Oliver, en la ciudad de Girardot, recuerda por ejemplo, cómo, en días posteriores a su ponencia, fue atacado por los diarios La República y El País (ambos de Cali) quienes en sus columnas lo calificaron de "castrista" y "Marxista-Leninista". Posteriormente, la Gulf Oil Company, (Compañía Petrolera Gulf) un partidario financiero de la Universidad de Pittsburgh, donde trabajaba Powelson, exigió explicaciones de las actividades del profesor a la Universidad. Powelson, es autor de La Agricultura y Reformas Agrarias en el Tercer Mundo, donde describe como la reforma agraria, en la manera en la que fué llevada en varios países, solamente ayudó a someter al campesinado a la tiranía de los estados. JACK POWELSON. "Reforma Agraria, 1965", en: *El economista cuáquero. The quaker economist*, Carta #103, 31 de mayo de 2004. En: http://www.quaker.org/clq/2004/TQE103-SP-LandReform1965.html. Consultado en junio de 2005.

50 Según el Instituto Geográfico Agustín Codazzi y Corpoica, en el año 2002 el 0,4% de los propietarios –es decir, 15.273– poseía el 61,2% del área predial rural registrada en Colombia, equivalente a 47'147.680 hectáreas. Estas propiedades corresponden en su mayoría a predios con extensiones superiores a 500 hectáreas. Entre tanto, el 97% de los propietarios registrados en el Catastro –unos 3,5 millones de personas– posee solo el 24,2% del área predial rural nacional, o sea, 18'646.473 hectáreas. APOLINAR DÍAZ-CALLEJAS. "Guerra contra la reforma agraria". En: http://www.redvoltaire.net/article4772.html. Consultado en junio de 2005.

también sonríe con sus ojos entrecerrados en el sopor del desierto. La espontaneidad y franqueza de la imagen desarman al espectador, transmitiendo una sensación de particular alegría. La imagen remite a *Vidas secas*, el largometraje brasileño dirigido por Nelson Pereira dos Santos y fotografiado con maestría por Luiz Barreto, que lleva a la pantalla la novela de Graciliano Ramos del mismo nombre. *Vidas secas*, que también la hemos señalado como una obra de afinidad común con las fotografías campesinas de Abdú Eljaiek, relata dos años en la vida de una familia del nordeste brasileños en la década de los años cuarenta, su trasegar por el desierto, su explotación por parte de los hacendados ganaderos, su hambre, sus ilusiones, su miseria, su ternura, su relación con los animales. Tal vez no exista una obra visual que acompañe de mejor manera el trabajo de Egar que el largometraje de Pereira dos Santos, realizado en los años inmediatamente anteriores a la instauración de la larga dictadura militar que gobernaría a Brasil por dos décadas. Como Egar, y a diferencia por ejemplo de Glauber Rocha, Pereira dos Santos opta por el registro documental que trata de ser imparcial, que no instiga ni en el mito ni en la violencia, que no busca soluciones sino que observa detalles y situaciones cotidianas, la belleza y la crudeza, la violencia y la ternura de su tiempo.

Cien años de soledad es otra de sus sorprendentes imágenes y, tal vez, la que mejor exprese el drama la reforma agraria, el conflicto de tiempos y, en general, la condición transhistórica del continente americano[51], anacronismo histórico que ha sido fuente de inspiración en la obra de buena parte de los escritores latinoamericanos del siglo XX. La placa fue tomada cerca de Aracataca en el departamento de Magdalena, y en ella un hombre y sus dos burros, en una interminable planicie, se encuentran con un tractor que ara con dificultad un suelo árido y tan seco, que parece que su trabajo, como el de Sísifo, fuese la labor más absurda e inútil en la faz de la tierra. El tractor rompe la increíblemente lisa superficie de esa planicie castigada por el sol, aparentemente cerrando el paso y marcando una frontera al orden rural preindustrial que representan el jinete y sus bestias, quienes con paciencia observan tranquilamente los fatigados esfuerzos de la marcha del progreso. De nuevo, con el humor y la sorpresa, Egar crea una complicidad latente entre sus retratados y el observador.

En *Las uvas de la ira* (1940), la adaptación cinematográfica de la novela de John Steinbeck, dirigida por John Ford y protagonizada por Henry Fonda, los tractores que rotulan y arañan la tierra en su geometría de crueles líneas y se pierden en el horizonte, van expulsando sin piedad a los pequeños agricultores de sus tierras. Los campos de California, donde los refugiados de Oklahoma recogen frutas para los señores de la tierra en *Las uvas de la ira*, fotografiada magistralmente por Gregg Tolland, el también director de fotografía

---

51 La simultaneidad de épocas, que en el Viejo Mundo desfilaron en orden sucesivo, pero que en América se presentan simultáneamente, que permitió que hombres que vivían en regiones y micro sociedades decimonónicas de carácter semi feudal y arcaico, colisionaran y colisionen aún hoy en día con la industrialización agrícola y la modernidad.

de *Citizen Kane*, hacen eco en las interminables planicies del Magdalena de *Cien años de soledad*. Y la analogía se hace más pertinente si tenemos en cuenta que estas planicies de la costa atlántica presenciarían la colonización bananera entre los años de las décadas de los años veinte y treinta[52] y son lugar, también, de la expulsión masiva de campesinos en los años sesenta, con la modernización agrícola del latifundio con el cultivo del algodón, la soya, el arroz, el sorgo y el ajonjolí. Así, tal vez sin saberlo, Egar ha sabido resumir en una gráfica aparentemente tan simple, los problemas campesinos de la América, la del Sur y la del Norte, la explotación de sus tierras y el desplazamiento de sus gentes.

Modos de ver

La fotografía campesina es y será un tema ineludible en la fotografía colombiana. Ha testificado las luchas por la tenencia y el derecho al uso de la tierra, luchas aún sin resolver, que en gran parte son el origen y la causa de los conflictos sociales y económicos del país, que encuentran en fenómenos como el narcotráfico y el desempleo armado su expresión más reciente.

Al realizar una revisión de la manera en que los fotógrafos se acercaron al tema, pueden encontrarse una serie de estereotipos visuales. El retrato de los niños descalzos, la pareja de compadres, la madre con el hijo en brazos, el retrato en primer plano de los rostros ajados de los esforzados labriegos, el campesino frente al muro descascarado, las aglomeraciones en domingo de misa, las filas de cabezas con sus sombreros de ala corta, la compañía de los animales equinos, son, en resumen, el menú iconográfico que los fotógrafos consumían en sus excursiones a los pueblos y las veredas.

Naturalmente existirá un desarrollo natural en la evolución de la mirada a lo largo de este periodo. Fotógrafos muy jóvenes como Jorge Mario Múnera y Ramón Giovanni, realizarían a finales de la década trabajos donde la mirada se torna hacia lo antropológico, donde se refuerza la escenificación, se subraya la artificialidad del encuentro fotográfico dejando atrás la apariencia del encuentro casual con la que el tema se trataba.

Hoy en día Múnera continúa con firmeza y honestidad el registro de gentes, siendo ajeno en su práctica de cualquier interés acomodaticio, sensiblero o publicitario. Múnera se ha dedicado a realizar series como *Habitantes de los confines*, dedicada a la gente “que vive al límite, en todos los sentidos, en condiciones muy difíciles, muy duras, enfrentando el desplazamiento, la violencia armada, la hostilidad de las fronteras naturales”, en lugares como en la desierta e inhóspita península de La Guajira o los remotos llanos del Casanare, retratando, además, las fiestas populares a lo largo del país. *Bañistas*, otra de sus series, re-

52 En Cienaga, cerca de Aracataca, en 1928, en uno de los latifundios propiedad de la compañía, son asesinados varios cientos de trabajadores en huelga. La historia de la “matanza de las bananeras” fue recogida por Gabriel García Márquez en Cien años de soledad.



▲ BAÑISTA. **Ramon Giovanni. Fotografía en blanco y negro, c. 1990.**

gistra las actividades humanas cerca al agua en un país de fronteras acuáticas, marítimas y fluviales[53]. Con un estilo de trabajo que recuerda a Edward Curtis, Leo Matiz y la fotografía

53 Sobre su serie Bañistas, Múnera afirma: "Aquí tenemos tanta agua y la usamos de tantas maneras, y tenemos tantas formas de relacionarnos con el agua: Uno recorre Colombia y encuentra que hay muchísimas formas de relacionarse con el agua. El baño en Colombia es una cosa bastante

mexicana en general, incluyendo a sus contemporáneas Graciela Iturbide y Flor Garduño, Múnera ha realizado un notable trabajo cercano a la antropología de salvamento, sin ningún interés en victimizar o compadecer a sus retratados.

Finalmente, en defensa de la fotografía campesina de los años setenta deben citarse las palabras de Fernando Cano, quien sobre la recurrencia del tema en este periodo dice que esto obedece a que "Tal vez esa Colombia no estaba mostrada en fotografías y no nos habíamos detenido a vernos, a ver lo que somos. Es algo diferente a lo que ocurre con la literatura, que desde el costumbrismo ya había explorado esos temas, pero ese mundo en blanco y negro, esa historia nuestra, más cercana a Rulfo, fue la que sentimos necesidad de dejar escrita"[54].

---

estética, muy variada, desde los baños de chorro en las calles, a los baños de río. Es una cultura del agua muy diversa y muy rica". En entrevista con el autor, agosto de 2005.

[54] En entrevista con el autor, febrero de 2005.